

Le cinéma québécois des deux dernières décennies: à propos de *Léolo*, de Jean-Claude Lauzon

Amelia Peral Crespo
M^a Ángeles Llorca Tonda
Universidad de Alicante

Le but de notre communication est, dans un premier temps, de donner un aperçu général sur le cinéma québécois francophone des années 80 et 90. Nous consacrerons la deuxième partie à l'analyse d'un des films les plus marquants des années 90: *Léolo*, de Jean-Claude Lauzon.

Le cinéma québécois des deux dernières décennies.

Lorsqu'on parle de cinéma québécois on est obligé de faire référence au cinéma canadien dont il fait partie. L'industrie cinématographique au Canada s'est développée à l'ombre d'Hollywood. La proximité géographique avec les États-Unis et la diversité linguistique a fait du cinéma canadien, le reflet d'une société partagée entre deux langues. Selon Simone Suchet:

Parler de cinéma canadien peut prêter à confusion tant il est vrai qu'il n'existe pas un seul et unique cinéma, mais bien plutôt des cinémas divers et variés, marqués par de profondes divergences régionales. (2000: 69)

Ces divergences régionales répondent surtout à la division linguistique. Ainsi, au Québec, mais aussi en Acadie et dans le Nouveau-Brunswick¹, on tour-

1. Sylvain Garel dans son article "Faire du cinéma francophone en Amérique du Nord. Bref historique du cinéma québécois", signale que le Québec n'a pas le monopole absolu de la production francophone en Amérique du Nord. Il ne faut pas oublier que des cinéastes acadiens et du Nouveau-Brunswick réalisent depuis plusieurs années des films, essentiellement des courts métrages et des documentaires, en français (2000: 27).

ne des films en français, tandis que dans les autres provinces le cinéma est surtout anglophone. Malgré ces différences linguistiques qu'on vient d'énoncer et qui marquent l'écart entre le cinéma québécois francophone et le cinéma anglophone, il existe quelques traits communs valables dans l'ensemble du pays. Il faudra faire référence d'abord au fait que le cinéma québécois, tout comme le cinéma anglophone, est un cinéma qui se nourrit des subventions et des aides procurées par les différents organismes d'État, fédéraux ou provinciaux (ONF, Radio-Canada, SDICC, Téléfilm Canada, Institut Québécois du Cinéma, Société générale du cinéma, Radio-Québec, Société générale des industries culturelles). Les cinéastes canadiens anglophones et québécois, sont en quelque sorte des fonctionnaires dont la mission est de défendre la création nationale de l'invasion de la culture américaine. Deuxièmement, il faut faire allusion aux différents domaines cinématographiques qui ont forgé une réputation internationale au cinéma canadien pour ses innovations et son excellence: le documentaire, le court-métrage et les films d'animation.

À partir des années 70 la production de films canadiens de fiction connaît un essor remarquable. La mise en place et la réforme des organismes d'État impliqués dans le financement du cinéma, encourage le développement des films de fiction. La production cinématographique québécoise francophone, qui n'a jamais cessé d'être présente dans le panorama culturel canadien², adhère à cette volonté politique.

Ainsi, depuis 1976 le cinéma québécois de fiction a connu de nombreuses transformations. On serait d'accord avec Esther Pelletier lorsqu'elle affirme qu'on peut distinguer deux périodes dans l'histoire du cinéma des deux dernières décennies (1989: 100). La première période (1976-1984) se distingue par l'encouragement au développement du cinéma de fiction. C'est surtout au début des années 80 que des organismes d'État (l'ONF, Téléfilm Canada) coproduisent avec le secteur privé les films: *Les beaux souvenirs* (1981) de Francis Mankiewicz; *La dame en couleurs* (1981) de Claude Jura; *Ô Picasso* (1981) de Gilles Carle et Denys Arcand, entre autres. La seconde période (1984 à aujourd'hui) se caractérise par la consolidation de cette politique de développement de films de fiction, toujours financés par l'État. On assiste alors à l'effervescence du cinéma québécois. L'ONF, Téléfilm Canada, la Société générale du Cinéma, la Société générale des Industries culturelles, non seulement produisent des films d'une grande qualité (*Sonatine*, de Micheline Lanctôt; *La guerre des tuques*, d'André Melançon; *Jacques et novembre*, de François Bouvier et Jean Beaudry; *La femme de l'hôtel* et *Anne Trister*, de Léa Pool; *Le déclin de l'empire américain* et *Jésus de Montréal*, de Denys Arcand; *Un zoo, la nuit* et *Léolo*, de Jean-Claude Lauzon), mais ils contribuent à développer l'industrie cinématographique québé-

2. Dans son *Histoire générale du cinéma au Québec*, surtout à partir du chapitre II, Yves Lever nous parle de la présence, du développement et de l'importance du cinéma québécois à partir des années 1940.

coise en récompensant la qualité des films. En 1986, la Société générale du cinéma du Québec crée le "Prix de la société générale du cinéma", destiné à souligner l'excellence de deux longs métrages québécois et qui consiste en une somme de 100.000 dollars attribuables automatiquement au prochain long métrage des réalisateurs primés. Parmi les lauréats nous pouvons citer Denys Arcand, en 1987 pour *Le déclin de l'empire américain* et en 1990 pour *Jésus de Montréal*; Jean-Claude Lauzon en 1988 pour *Un zoo, la nuit* et en 1993 pour son *Léolo*; Léa Pool en 1992 pour *La Demoiselle sauvage*; Paul Tana en 1993 pour *La sarrasine*.

C'est alors, fin des années 80 et début des années 90, que le cinéma québécois réussit à se faire reconnaître internationalement: deux nominations aux oscars et plusieurs prix au festival de Cannes en témoignent. Mais les remarquables succès de Denys Arcand et ceux plus modestes de Jean-Claude Lauzon, ne doivent pas faire oublier que depuis quelques années, la porte de l'internationalisation s'est refermée sur une production condamnée à l'autarcie.

Essayons de résumer quelles sont les constantes esthétiques qui dominent dans tous ces films. Le cinéma québécois des années 80 et des années 90 a réussi, à la surprise d'un peu tout le monde, à séduire le public et la critique, avec des films d'auteur. Cette vogue commence à se laisser sentir discrètement tout au début de la décennie 80 avec des films tels, *Les bons débarras* (1980) de Francis Mankiewicz et *L'homme à tout faire* (1980) de Micheline Lanctôt. Quelques années plus tard, vers 1986, le producteur Roger Frappier, alors à la tête de l'ONF, donne un nouvel élan au cinéma d'auteur en encourageant la réalisation de films à petits budgets. De ce projet sortiront *Anne Trister* de Léa Pool et *Le déclin de l'empire américain* de Denys Arcand, sans doute le plus international des films de cette période. Arcand, cinéaste consacré depuis des années, se révèle en 1986, puis en 1989 avec *Jésus de Montréal*, comme le réalisateur modèle qui fait du cinéma d'auteur tout en étant commercial. D'autres réalisateurs suivent les voies tracées par Arcand: Léa Pool, Jean-Claude Lauzon, Yves Simoneau, Pierre Falardeau, André Forcier... pour n'en citer que quelques uns. Chez ces auteurs on remarque une nette préférence pour la satire sociale et le drame psychologique. Selon Yves Lever, ces réalisateurs acceptent de raconter une histoire «mais, en racontant en même temps son milieu, sa famille, son pays» (1994: 348). Voilà pourquoi dans la plupart des films la description des situations l'emporte sur l'action. Le but du cinéaste est de divertir, mais aussi de transmettre une culture, de s'exprimer en tant qu'artiste. Dans ce sens et quoique le cinéma des années 80 et 90 soit un cinéma classé d'intime, il transmet en même temps le reflet d'une conscience collective. S'il est vrai que dans les années 80 la notion d'un projet national clairement défini se soit quelque peu évanoui, le but des réalisateurs suit les consignes exprimées dans le *Manifeste de l'Association professionnelle des cinéastes du Québec* (1971), qui finissait en ces termes:

Nous voulons que la collectivité québécoise retrouve au cinéma un reflet d'elle-même qui soit juste, dynamique et stimulant (LEVER, 1994: 344).

Ian Lockerbie parle du caractère allégorique du cinéma québécois au sens social du terme (1989: 11). À partir de thèmes apparemment innocents, on perçoit ce caractère allégorique. Ainsi, les histoires racontées dans les différents films présentent des personnages en quête du bonheur. Que ce soient des adultes désenchantés ou des jeunes intransigeants, les personnages du *Déclin de l'empire américain*, *Les Bons Débarras*, *Pouvoir intime*, *Un zoo, la nuit*, *Léolo*,... nous aident à découvrir que derrière leur besoin existentiel du contact affectif avec les autres, se cache «le manque d'une expérience sociale pleinement rassurante» LOCKERBIE (1989: 12). Dans la plupart des films le lieu par excellence des rapports passionnels, c'est la famille, et le thème récurrent la quête du père ou de la mère. À travers le thème de la famille (biologique ou d'élection) on cherche soit à compenser les frustrations de la condition sociale (*Le déclin de l'empire américain*), soit à refléter le changement, la mutation rapide des structures sociales (*Un zoo, la nuit*).

Une autre constante esthétique qu'on retrouve chez les films d'auteur de deux dernières décennies est celle du choix des scénarios. La plupart des réalisateurs ne tournent que leurs propres scénarios. Pour choisir leurs modèles, ils se tournent vers les réalisateurs et scénaristes européens (Godard, Fellini) et laissent de côté tout ce qui vient d'Hollywood.

La question de la langue ne doit pas être négligée. On tourne en français, bien sûr, mais comme la plupart des films se situent en milieu populaire, l'accent des quartiers prolétaires de l'Est de Montréal devient la norme difficilement évitable, ce qui est esthétiquement limitatif, car cela restreint la diffusion internationale du film.

Un autre aspect qui mérite notre attention est celui du choix des acteurs. Le cinéma québécois, contrairement aux productions américaines et européennes, ne compte pas sur les acteurs pour vendre le film au public. Les comédiens qui jouent dans les films québécois sont «naturels», on fuit les acteurs avec une présence physique intense et on cherche les acteurs réalistes.

À côté du cinéma d'auteur, le cinéma québécois purement commercial cherche à se trouver une place depuis la fin des années 80. Citons quelques titres qui ont remporté un succès public considérable: *Cruising Bar* (1989) de Robert Ménard, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1989) de Jacques Benoit, *Ding Dong* (1990) d'Alain Chartrand, *Dans le ventre du dragon* (1989) d'Yves Simoneau, *La Florida* (1993) de Georges Mihalka, *Les Boys* (1997) et *Les Boys II* (1998) de Louis Saïa... Toute une série de films qui mettent en place un cinéma populaire constitué essentiellement de comédies qui semblent dernièrement avoir pris la place au cinéma d'auteur.

Après ce bref parcours sur le cinéma québécois des deux dernières décennies, nous allons voir comment cette esthétique propre au cinéma d'auteur, qui s'est imposé pendant les années 80 et 90 se matérialise dans le film *Léolo* de Jean-Claude Lauzon.

À propos de Jean-Claude Lauzon.

Jean-Claude Lauzon, le directeur de ce film, décédé en 1997 dans un accident d'avion en compagnie d'une actrice, Marie-Soleil Tougas, laissait derrière lui, une carrière inachevée qui s'avérait fort prometteuse.

Considéré comme «l'enfant terrible» du cinéma québécois, il est né et s'est élevé dans les quartiers pauvres de Montréal. Avant de commencer sa carrière cinématographique, il a occupé divers métiers qui n'avaient aucune relation avec le cinéma. Ainsi, il a travaillé dans une usine, il a été chauffeur de taxi et plongeur. Poussé par André Pétrowski, membre de l'ONF, il reprend ses études universitaires à l'université du Québec, à Montréal. C'est à cette époque qu'il réalise son premier court-métrage, *Super Maire*, petit film qui lui vaudra le grand prix Norman McLaren au Festival Canadien du film étudiant de 1979.

En 1981, il gagne le prix du jury au festival des films du monde à Montréal avec son deuxième court métrage, *Piwi*. En 1987, son film, *Un zoo la nuit*, le consacrera comme un des plus grands cinéastes du Québec. Présenté le soir de l'ouverture du Festival de Cannes en 1987, ce film remportera 13 Génie Awards au Canada, dont celui du meilleur film, meilleur directeur et meilleur scénario.

Léolo, 1991, a été distribué dans 70 pays et à été très populaire en Allemagne et en Espagne. Aux Etats-Unis, le film a reçu de très bonnes critiques mais n'a jamais eu de grands succès commercial.

Après ce film, il a fait des productions publicitaires pour pouvoir subsister car le sous-financement des réalisateurs a toujours été un de ses problèmes et son sujet favoris.

Jean-Claude Lauzon se joint au courant du cinéma d'auteur prôné par Léa Pool et Denys Arcand. Avec *Un zoo la nuit*, Jean-Claude Lauzon:

renchérit sur le succès du *Déclin de l'empire américain* et confirme le potentiel commercial de certains projets personnels. Dans ce thriller psychologique, Lauzon joue habilement la carte de la violence mêlée à la tendresse. Il raconte les retrouvailles entre un fils et son père, reprenant à son compte une thématique présente dans le cinéma québécois des années 70: la quête du père, un univers sans femme... (MARCEL, 1991: 92).

De même dans *Léolo*, nous pouvons aussi voir la quête du père qui, apparaît dans l'imaginaire de l'enfant comme étant un père quasi irréel puisque l'enfant ne l'a jamais vu.

Analyse de *Léolo*.

Léolo raconte l'histoire d'un petit garçon d'une dizaine d'années qui habite avec sa famille, à Montréal, dans un quartier marginal.

Si par le titre nous pensons que nous allons voir une histoire d'enfants, nous découvrons que nous nous trouvons devant un film d'adultes, non apte pour les enfants et, sûrement difficile à digérer pour la plupart d'entre nous.

Léolo reflète la cruauté qui traverse l'être «humain», et nous disons bien humain entre guillemets à cause de certaines séquences qui peuvent nous blesser profondément. Arrivé à ce point, il est important de souligner le rôle du spectateur. Il s'agit de faire jouir le spectateur, que celui-ci se laisse aller par les différentes séquences. Ce qui pourrait à simple vue sembler contradictoire dans l'emploi du verbe «jouir» ne l'est aucunement, si nous utilisons «jouir» dans le sens de «apprécier, profiter de». Le spectateur dans ce film n'a pas une attitude passive, il se voit d'une certaine manière impliqué dans le scénario. Si une chose est sûre dans le film de Jean-Claude Lauzon s'est bien la non-indifférence du spectateur lors de certaines séquences.

Léolo reflète aussi une partie de la société, d'une société marginale québécoise. La quête du père devient aussi une quête de la famille: «...la famille est une figure qui focalise la plus grande expérience déstabilisante que vit le Québec depuis vingt-cinq ans: celle du changement, de la mutation rapide des structures sociales» (LOCKERBIE, 1989: 13). La quête de la famille et par conséquent celle du père, est dans ce film la quête d'une identité de la par du jeune Léolo. Bien qu'il ait un père naturel qu'il connaît, il ressent le besoin d'en récréer un qui, lui devient un fantasme dans l'imaginaire de l'enfant.

Si nous avons mis en relief l'importance du spectateur dans un film tout comme l'est le lecteur dans un livre, c'est bien pour mettre l'accent sur l'attitude active de celui-ci. Mais cette attitude active doit à son tour être mise en éveil par le cinéaste et Jean-Claude Lauzon, considéré comme l'enfant terrible, n'y manque pas. Il accorde une très grande importance à la musique dans le film. La musique dans un film n'est pas un simple attrait décoratif et dans *Léolo*, elle occupe une place privilégiée à l'intérieur du film. Tout comme Alain Lacombe a indiqué «la chanson doit être un film à l'intérieur d'un film» (LACOMBE, 1984: 3), pour cette analyse, nous allons nous baser sur les six principales occurrences d'emploi de la chanson au cinéma établies par Calvet et Klein.³

Dans *Léolo*, le générique sert d'indicateur au spectateur car il le met en situation et le prédispose à se laisser parcourir par une ambiance étrange qui nous donne le frisson. La musique interprétée est celle des voix tibétaines. La musique est à la fois chanson-synthèse et chanson générique. Nous allons dans ce cas rem-

-
- 3. – la chanson-action, directement diégétique
 - la chanson-exposition, qui introduit un personnage au public
 - la chanson-synthèse, catalyseur du film
 - la chanson-pause, qui suspend l'action
 - la chanson-leitmotif
 - la chanson de générique.

placer le terme chanson par celui de musique, car le générique se caractérise par la présence des voix tibétaines. Nous dirons donc, musique-synthèse car elle déclenche chez le spectateur une réaction concrète, celle de nous donner le frisson, et musique générique car elle expose dès le début le thème principal celui de la quotidienneté, de la réalité vécue dans l'univers familial de Léolo et par notre jeune protagoniste. Nous pouvons ainsi associer le générique à une situation d'angoisse. Cette musique-générique va se répéter tout le long du film quand les événements qui se déroulent, sont ceux de la réalité quotidienne de Léolo.

Après le générique, plusieurs sont les différentes musiques qui apparaissent dans ce film. Toutes ont un rôle concret: celui de nous dévoiler des événements ou de nous introduire dans la pensée du jeune Léolo. Ainsi nous pouvons aussi écouter une chanson italienne qui sert de carte de présentation à l'amour que ressent notre jeune protagoniste envers une belle jeune italienne. Cette chanson italienne qui représente l'amour est toujours associée à l'image de Bianca. «Bianca, mon amour, mon seul, mon unique amour...» Cette chanson serait d'une certaine manière une chanson leitmotiv car elle accompagne notre protagoniste et sert en même temps de contrepoint aux séquences quotidiennes qui entourent l'univers de Léolo.

Que Bianca soit italienne et qu'elle incarne la figure principale de l'amour n'est pas un simple hasard. Si nous nous remontons aux origines imaginaires lors de la conception de Léolo, il est important de faire allusion à deux plans: le premier tourné en Italie, où le soi-disant père imaginaire de Léolo, caché derrière un chariot de tomates se masturbe en regardant une belle sicilienne, et féconde une tomate; le deuxième plan nous mène à Montréal, ville natale de Léo, où l'on peut voir sa mère, une femme obèse, traits partagés par la plupart des membres de la famille de Léolo, qui tombe accidentellement dans un chariot de tomates, et la tomate de provenance italienne, fécondée là-bas s'introduit dans l'utérus de sa mère. C'est ainsi que Léolo imagine sa propre conception. Nous pouvons voir à travers cette conception imaginée par l'enfant que la quête du père devient un besoin nécessaire pour s'évader de la réalité environnante. Il invente un père imaginaire qui serait l'opposé de son vrai père.

Bianca est le personnage qui incarne en même temps l'amour charnel et l'amour pour le pays rêvé, celui des origines imaginaires de Léolo.

Une autre chanson sert de présentation à un des personnages clefs du film. Une chanson d'origine argentine (*Gloria* d'Ariel Ramirez) introduit le personnage du dompteur de vers qui fouillait dans les poubelles en ne s'intéressant qu'aux lettres et aux photos. Ce personnage est important car c'est grâce à lui que le seul livre existant chez Léolo apparaît, sans qu'il sache vraiment comment. La séquence de la cuisine sert à expliquer comment ce livre est arrivé chez une famille qui n'avait aucun intérêt pour la culture. Par conséquent, nous pouvons dire que c'est par hasard que le dompteur de vers introduit *L'avalées des avalés*.

Arrivés à ce point, nous pouvons mettre en relief un autre genre d'intertextualité, celui de la présence du livre *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme.

Il se place du point de vue de l'enfance... choix optique qui lui permet d'adopter son attitude caractéristique envers le monde. L'enfer est le fait des adultes. Un paradis de brève durée s'ouvre à la sensualité des enfants, pour s'anéantir progressivement, au fur et à mesure des années qui avancent... L'inquiétude désespérée des personnages de Ducharme correspond à l'aliénation contemporaine. Quand cette aliénation s'atténue, c'est que l'acceptation de la laideur s'est infiltrée dans la conscience.

Pour exprimer ce refus de voir le monde tel qu'il est, le romancier tisse un rêve éveillé, marqué par l'invention verbales et le quiproquos (TOUGAS, 1974: 190).

Léolo se sent attiré par ce livre qu'il ne comprend pas au début, et dont il ne lit que ce qui apparaît souligner. Nous pouvons observer l'importance et la valeur que notre jeune protagoniste accorde aux phrases et surtout à la poéticité. Léolo tient son propre journal intime. Il écrit tout ce qui lui arrive et tout ce qu'il imagine. L'onirique est omniprésent le long du film pour l'éloigner de la quotidienneté vécue.

Plusieurs sont les éléments qui pourraient être analysés dans ce film car il faut signaler l'importance accordée aux jeux de lumières. *Léolo* est un film où nous pouvons voir alterner des séquences obscures et d'autres qui s'emplissent de clarté. La lumière, la clarté représentent l'onirique, le pays rêvé, les racines imaginaires de l'enfant, l'amour, tandis que l'obscurité présente dans la plupart des séquences reflète la réalité, la folie de tous les membres de sa famille (le grand-père, le père, le frère et les deux soeurs), seul semblent y échapper la mère et Léolo.

Film québécois, cinéaste québécois, accent purement québécois, acteurs québécois, le tout pour faire un film dur, sarcastique, quelquefois parsemé d'un humour ironique et surtout poétique. Poétique parce que chaque mot, chaque phrase, narré par la voix-off, qui représente Léolo dans ses écrits, est un poème. Léolo est une histoire poétique en prose dont l'ampleur des mots se répète comme une mélodie douloureuse dans la pensée de l'enfant. «Parce que moi je rêve, moi je ne le suis pas...» est la phrase inachevée qui se répète, comme s'il s'agissait de la structure d'un poème ou du refrain d'une chanson, tout le long du film, où le rêve et la réalité se confondent. L'imaginaire qui peuple la pensée du petit Léolo Lauzone comme il dit s'appeler avec un accent italien, est mise à preuve face à la quotidienneté.

Pour finir, nous pouvons dire que «parce que moi je rêve, moi je ne le suis pas...» est ce qui le différencie des autres membres de sa famille. Preuve en est la fin du film lorsque Léolo cesse de rêver, il devient fou comme eux.

Pouvons-nous dire que Léo Lauzone serait *l'alter ego* dans le film de Jean-Claude Lauzon? Que la vie du petit Léo a quelque chose de semblable à celle de son créateur? Que le nom Lauzone /Lauzon n'est pas le simple fruit du hasard?

Que de questions pouvons nous nous poser après avoir vu le film, mais est-ce que le film y répond?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTHOME, J.-P. (2000): «Pour une breve histoire du cinéma canadien». Dans *Cinéma/Canada*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- COULOMBE, M. (2000): «Panoramique sur les années quatre-vingt-dix». Dans *Cinéma/Canada*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- DVORAK, M. (2000): *Cinéma/Canada*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- GAREL, S. (2000): «Faire du cinéma francophone en Amérique du Nord: bref historique du cinéma québécois». Dans *Cinéma/Canada*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- GOYETTE, L. (1989): «L'insertion de la chanson dans le cinéma québécois des années 80». Dans *Le cinéma québécois des années 80*. Montréal/Québec: La cinémathèque québécoise.
- JEAN, M. (1991): *Le cinéma québécois*. Montréal: Les éditions du Boréal.
- LACOMBE, A. (1984): *La chanson dans le cinéma français*. Paris: Publications Alvin Pierson.
- LEVER, Y. (1994): *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal: Les éditions du Boréal.
- LOCKERBIE, I. (1989): «Le cinéma québécois: une allégorie collective». Dans *Le cinéma québécois des années 80*. Montréal/Québec: La cinémathèque québécoise.
- MARCEL, J. (1991): *Le cinéma québécois*. Montréal: Les éditions du Boréal.
- PELLETIER, E. (1989): «L'implantation de la fiction et de la scénarisation dans l'industrie du cinéma québécois». Dans *Le cinéma québécois des années 80*. Montréal/Québec: La cinémathèque québécoise.
- SUCHET, S. (2000): «Le cinéma canadien anglophone: des années soixante à aujourd'hui». Dans *Cinéma/Canada*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- TOUGAS, G. (1974): *La littérature canadienne française*. Paris: PUF.